

LOPE DE VEGA DE ULTRATUMBA: TRES CALAS FANTASMALES  
EN LA RECEPCIÓN PÓSTUMA DEL FÉNIX

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ (Université de Neuchâtel)

CITA RECOMENDADA: Antonio Sánchez Jiménez, «Lope de Vega de ultratumba: tres calas fantasmales en la recepción póstuma del Fénix», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII (2016), pp. 261-286.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.141>>

Fecha de recepción: 27 de marzo de 2015 / Fecha de aceptación: 03 de junio de 2015

## RESUMEN

Este trabajo estudia una curiosa serie de apariciones lopescas que nos muestra la influencia póstuma del Fénix a lo largo de varios siglos, abarcando diversos países europeos. Concretamente, estudiamos el fantasma de Lope en textos literarios de la Holanda del siglo XVII, de la Francia decimonónica y de la España de comienzos del siglo XX, en lo que constituye un fenómeno lo suficientemente extendido como para que podamos hablar de una tendencia. El corpus que la recoge es inconexo, pues no parece que los tres autores que nos ocupan se hubieran leído los unos a los otros; sin embargo, en todos podemos analizar el uso del fantasma de Lope para observar el modo en que esos escritores leyeron al Fénix, y para examinar la recepción de la obra lopesca analizando estos fantasmales homenajes.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, recepción, fantasmas, Victor Hugo, espiritismo.

## ABSTRACT

This article studies a curious series of apparitions of Lope de Vega's ghost that attest to his posthumous influence along the centuries and in various European countries. In particular, we study Lope's ghost in literary texts from seventeenth-century Holland, nineteenth-century France, and the Spain of the early twentieth century, a span of years and countries that seems extensive enough to speak of a tendency. The texts that describe these apparitions are not connected, as the three authors we are studying do not seem to have read each other, but, in any case, we can analyze them to observe how they read Lope de Vega and to know more about Lope's reception in different contexts.

KEYWORDS: Lope de Vega, reception; ghosts; Victor Hugo; spiritism.

Pocos escritores han despertado en vida el entusiasmo que suscitó Lope de Vega, a quien siguieron aficionados a la poesía, *stalkers*, coleccionistas o amantes. El Fénix tuvo incluso que aguantar que algunos inoportunos le pidieran permiso para perorar en su entierro (Lope de Vega, *Rimas de Tomé de Burguillos*, n.º 24, «A un Licenciado que le dijo por favor que deseaba predicar a sus honras») o que lo hicieran sin haber todavía muerto el homenajeado (Lope de Vega Carpio, *Rimas de Tomé de Burguillos*, n.º 95, «Responde el poeta a un elogio que se hizo en Roma a su muerte fingida, y habla de veras porque en la muerte no hay burlas»).<sup>1</sup> Por ello, no nos debe sorprender que, cuando Lope murió y el entierro finalmente tuvo lugar, el evento fuera uno de los grandes sepelios de la historia de la literatura, comparable al de algunos grandes escritores decimonónicos (Victor Hugo, Giuseppe Verdi, José Zorrilla). Como recuerda Pérez de Montalbán (*Fama póstuma*, p. 25): «Las calles estaban tan pobladas de gente, que casi se embarazaba el paso al entierro, sin haber balcón ocioso, ventana desocupada ni coche vacío». Y tampoco sorprenderá que la muerte del genio diera motivo a homenajes poéticos internacionales, que llenaron de versos celebrativos y luctuosos las prensas españolas e italianas.

Estos eventos y textos han sido debidamente estudiados por la crítica moderna (Di Pastena 2001; Sánchez Jiménez 2011), que nos ha explicado cómo evolucionó la recepción de la obra del Fénix —y, sobre todo, su dramaturgia— desde 1635 hasta nuestros días (García Santo-Tomás 2000; Ryjik 2011). Estos estudios repasan influencias, adaptaciones, representaciones, historias de la literatura y efemérides, pero no incluyen un aspecto mucho más esotérico, en el que nos queremos centrar en el trabajo que nos ocupa: el fantasma de Lope. Y es que existe una curiosa serie de apariciones lopescas que también nos muestra la influencia póstuma del Fénix y que se extiende a lo largo de varios siglos, abarcando diversos países europeos. En efecto, hemos localizado el fantasma de Lope en textos literarios de la Holanda del siglo xvii, de la Francia decimonónica y de la España de comienzos del siglo xx, en lo

---

1. Citamos los sonetos de las *Rimas de Tomé de Burguillos* por la edición de Carreño [2002], que tiene una numeración diferente de las más recientes de Rozas y Cañas [2005], por una parte, y de Macarena Cuiñas [2008], por otra. Para localizar el poema en cuestión en estas dos ediciones, basta con restarle 2 al número de la edición de Carreño.

que constituye un fenómeno lo suficientemente extendido como para que podamos hablar de una tendencia. El corpus que la recoge es inconexo, pues no parece que los tres autores que nos ocupan se hubieran leído los unos a los otros; sin embargo, en todos podemos analizar el uso del fantasma de Lope para observar el modo en que esos escritores leyeron al Fénix, y para examinar la recepción de la obra lopesca analizando estos fantasmales homenajes.

#### ISAAC VOS: ÁMSTERDAM, 1646

La primera aparición del espectro de Lope que hemos documentado tuvo lugar en la brumosa Ámsterdam del siglo XVII, metrópolis que a la sazón era una de las ciudades más prósperas y activas de Europa. Aunque Holanda, el gran enemigo de la España de los Austrias, no parecería quizás el lugar más apropiado para la aparición de fantasmas madrileños ni para la difusión de textos áureos, los trabajos de Álvarez Francés [2013a, 2013b, en prensa], han demostrado que la *Gouden Eeuw* del teatro neerlandés se basó hasta extremos notables en la comedia nueva española. Concretamente, Álvarez Francés [2013b:19] ha comprobado que 10,7% de las obras teatrales publicadas en Ámsterdam entre 1617 y 1672 eran traducciones del español, alcanzando un total de 126. Álvarez Francés explica este auge, especialmente notable a partir de los años cuarenta, relacionándolo con la construcción en 1638 del Schouwburg de la ciudad del Amstel. El Schouwburg era un teatro público municipal que distribuía los beneficios de las funciones entre diversas instituciones caritativas (la Burgerweeshuis y las Oudemannen- y Vrouwengasthuis), en un paralelo de la relación entre los corrales madrileños y los hospitales que además obedecía a una razón semejante: acallar las críticas de los moralistas que pedían el cierre de los teatros. En cualquier caso, este teatro municipal comercial necesitaba una enorme cantidad de obras que alimentara la demanda del público *amstelodamo*, y los dramaturgos holandeses optaron entre otras cosas por traducir obras españolas (en su mayoría comedias palatinas) para solucionar el problema. Centrándose en la primera etapa en la vida del Schouwburg (1638-1665), Álvarez Francés [2013a:19] ha demostrado que uno de los dramaturgos más populares en las tablas *amstelodamas* de la época fue Lope de Vega. Con más de 350 representaciones, el Fénix supera incluso a los grandes dramaturgos del *Gouden Eeuw* holandés, Joost van der Vondel y Pieter Cornelisz Hooft.

Álvarez Francés [2013a:33] ha comprobado que a la hora de pasar a la imprenta muchas de estas obras se publicaban sin indicar la procedencia del texto, como si la comedia fuera original, o que, como mucho, los adaptadores holandeses se limitaban a dar a entender en los paratextos —y no en la portada— que el texto era una traducción del español. Se trata de una tendencia que comenzó a cambiar en 1646 gracias a Isaac Vos, que en su *Gedwongen Vrient* (traducción de *El amigo por fuerza*) menciona en la portada del libro el origen español de la pieza, así como a su autor, el gran Lope de Vega. Tal vez no sea una casualidad que fuera también este Vos el que afirmó haber visto el fantasma de Lope en la primera aparición del ectoplasma en la historia.

Isaac Vos (1600-1651) era actor en el Schouwburg y también fue autor de siete piezas teatrales, cinco de ellas traducciones (dos del alemán, una del inglés y dos del español, ambas comedias de Lope de Vega: *El amigo por fuerza* —*Gedwongen Vrient*— y *El cuerdo loco* —*Voorzigtige dolheit*—, en Álvarez Francés 2013a:23), y había estrenado en el Schouwburg su *Gedwongen Vrient* el 3 de mayo de 1646, como indica la portada de la edición de la obra. Pues bien, es precisamente en los preliminares de este volumen donde Vos nos da cuenta de una curiosa experiencia metafórico-paranormal. La vivió en su estudio, mientras meditaba sobre unas palabras de Quinto Curcio sobre la amistad:

Dewijl ik my vast in deeze woorden bekommert vondt, is my de Geest van den verstorven doch eeuwich in heughnis levenden Madritsche Apoll en grooten Spaensen Poët Lope de Vega Carpio, opghewekt en herschapen door den kunstlievenden en yverighen Heer Iacobus Baroces, zwevende op Neder-duytze wieken voor mijne oogen verscheenen, en al prikkelende zijn taalgenoot en rust-besnijdende vriendt, gedwongen deeze zijne *Gedwongen Vriendt* my over te dragen, om op onze Amsteldamze Schouburgh in Neder-duytse Vaarzen te doen her-leeven. (Vos, *Gedwongen Vrient*, s.p.)

Son unas líneas de difícil sintaxis, que hemos intentado clarificar mediante la puntuación y que podemos romanizar como sigue:

Mientras estaba meditando sobre estas palabras se apareció ante mí flotando con alas neerlandesas el espíritu del difunto —pero aún vivo en el recuerdo— Apolo madrileño y gran poeta español Lope de Vega Carpio, redivivo y recreado por el erudito y diligente don Jacobo Baroces, y habiendo ya incitado a su muy resuelto compatriota

y amigo, le apremió a entregarme este su *Gedwongen Vrient* para que yo lo resucitara en nuestro Schouwburg de Ámsterdam en versos neerlandeses.

El texto relata de hecho una doble aparición del espíritu de Lope: primero a Jacobo Baroces y luego, y ya «flotando con alas neerlandesas» («zwevende op Nederduytze wieken») a Vos. Tal trayectoria fantasmal nos resume el *modus operandi* de estas traducciones de comedias del Fénix en la Holanda del siglo XVII, tal y como lo ha estudiado Álvarez Francés [2013a, 2013b, en prensa]: en primer lugar un hispanohablante de Ámsterdam, normalmente un converso exiliado como este Baroces, llevaba a cabo una versión en prosa de la comedia, y luego se la ofrecía a un ingenio holandés —en este caso, Vos— para que la versificara. Según el pasaje, el fantasma se habría en primer lugar aproximado a Baroces y, tras haberle «incitado» («al prikkelende») a traducir la obra y a entregársela a Vos, se le aparece a este ya revestido de los ropajes holandeses que le había proporcionado el judío, pidiéndole que ponga la traducción en verso y la estrene en el Schouwburg. La experiencia da un giro de lo paranormal a lo metafórico en la segunda parte de la frase, pues si al principio Vos enfatiza la aparición del fantasma y nos proporciona algunos detalles sobre su movimiento «flotando con alas neerlandesas» («zwevende op Nederduytze wieken»), tras mencionar a Baroces su presencia se difumina, ganando peso la del traductor hebreo y la misión que este y Vos llevan a cabo con el texto. Sin embargo, Vos expresa el proceso de traducción con términos claramente fantasmales, insistiendo en el campo semántico de la muerte, la memoria y la resurrección: lo que logran Baroces y Vos es una nigromancia, una evocación de los muertos, y en concreto de Lope, escritor al que hacen revivir y aparecer gracias a su tarea de traducción. Con la labor del converso y el holandés, el espíritu del Fénix se apodera del escenario del Schouwburg.

Esta curiosa metáfora sirve para enfatizar la viveza de las traducciones y resaltar la eficacia y autoridad de Baroces y Vos, que no se presentan como autores de la obra, como se hacía hasta el momento, sino como fidelísimos traductores de la misma, insuflados por el espíritu de Lope. Al mismo tiempo, podríamos interpretar que la mención sirve para tranquilizar a los lectores sobre el poder español y para llevar a cabo una *translatio studii* desde las tablas de la comedia nueva al Schouwburg de Ámsterdam. En cuanto al primer punto, no debemos olvidar que en 1646 las Provincias Unidas de Holanda y la Monarquía Hispánica estaban todavía

en guerra. Por tanto, insistir en que el escritor enemigo está muerto, lo que resulta evidente al presentar su fantasma, es un modo de minimizar un posible sentimiento de competencia con él. Al mismo tiempo, debemos recordar que desde principios de los años cuarenta se estaban alzando en Holanda voces que pedían la paz con España; la que luego sería la paz de Münster estaba siendo preparada muy en serio desde enero de 1646, momento en el que los enviados holandeses llegaron a Westfalia para negociar un tratado entre las Provincias Unidas y la Monarquía Hispánica. Vos estrenó su texto ya en mayo de 1646, por lo que da fe de este espíritu de conciliación, así como de un intento de *expoliare Aegyptios* tras la contienda: desde 1635 Lope está muerto, pero Vos lo revive en la Holanda de la década siguiente y aprovecha su arte para animar el Schouwburg. La metáfora fantasmal permite que el escritor holandés active con eficacia ambos significados (Lope está muerto y vivo al mismo tiempo), mostrándonos la compleja recepción de la obra del Fénix.

VICTOR HUGO: JERSEY, 20 DE SEPTIEMBRE DE 1855

Tras visitar a Vos, la segunda aparición de Lope se hizo esperar casi doscientos años, aunque geográfica y climatológicamente no se alejó demasiado de la capital holandesa. De las brumas de Ámsterdam, el espíritu del Fénix viajó a las de Jersey, una isla anglonormanda en el canal de la Mancha en la que a la sazón estaba exiliado, y un tanto aburrido, el gran Victor Hugo. El golpe de estado de Louis-Napoléon (Napoleón III) del 2 de diciembre de 1851 había motivado el exilio del poeta, que pasó por Bruselas, Amberes, Londres y Southampton antes de llegar a la isla de Jersey el 5 de agosto de 1852. Hugo permaneció allí unos tres años exiliado, pues en 1855 tuvo que abandonar la isla por insultar a la reina Victoria (Jersey dependía de la corona británica) y debió instalarse en la vecina Guernsey. La etapa de Jersey fue muy productiva para Hugo: el poeta se dedicó a pasear, a escribir (*Les Châtiments*, *Les Contemplations*) y a contemplar la naturaleza, el bosque y el mar, cuyas olas salpicaban las ventanas de su casa de Marine-Terrace. Hugo no olvidó su actividad política de agitación contra el régimen de Napoleón III, convirtiéndose en el centro de los numerosos exiliados republicanos que vivían en la isla, que por cierto no eran solamente franceses, pues otras muchas víctimas de la represión que siguió a los intentos de revolución de 1848 recalaron



en Jersey y frecuentaron a Hugo. Pese a estas actividades de agitación política y a esta presencia internacional, podemos adivinar que la isla se le quedaba pequeña al poeta. Hugo estaba atrapado en un lugar «sans guère de distractions culturelles», una isla «où il n'existe pas même une bibliothèque, un musée, et où seul un hangar sert de salle de théâtre» (Boivin 2014:12). El aislamiento, la melancolía y la ausencia de oferta cultural fueron algunas de las razones que llevaron a Hugo a abrazar de modo entusiasta una flamante distracción del momento: el espiritismo.

El fenómeno espiritista nació en 1848 en Hydesville, Nueva York, y se extendió rápidamente por los Estados Unidos con el nombre de *Spiritualism* o *Modern Spiritualism* (Cuchet 2012:27-45). Aunque la prensa europea lo contempló al principio con escepticismo e ironía, la moda cruzó el Atlántico y a las pocas semanas de su llegada a Hamburgo, en marzo de 1853, la comunicación con espíritus mediante mesas que se movían (*tischrücken*, *table moving*, *danse des tables*, *tavolini giranti*, *tafeldans*, etc.) se había difundido por toda Europa (Cuchet 2012:53). Estas mesas móviles pronto se convirtieron en «mesas parlantes» gracias a la utilización de diversos sistemas. En primer lugar, se utilizó un método alfabético ya desarrollado por las hermanas Fox, las inventoras americanas del espiritismo: un golpe de los espíritus en la mesa quería decir «sí», dos, «no», un golpe expresaba la letra «a», dos golpes, la «b», tres, la «c», y así sucesivamente. A continuación, este laborioso sistema dejó paso a otros más ágiles, como la utilización de un cuadrante con un alfabeto y un puntero, o la escritura directa a través de médiums, muy semejante a la escritura automática que propondrían luego los surrealistas. Muchos europeos del momento enfatizaron el componente científico del fenómeno: era una innovación americana como el telégrafo de Samuel Morse, inventado pocos años antes (en 1844), y muchos lo equipararon a esta invención llamándolo «telégrafo espiritual». Estas metáforas revelan por qué tuvo tanto éxito: en un mundo que experimentaba desarrollos tecnológicos que hacían posible lo inimaginable (la existencia de fuerzas ocultas como la electricidad o el magnetismo, la comunicación instantánea a distancia mediante el telégrafo, el propio vuelo con globos aerostáticos), no se podía excluir la posibilidad de un nuevo modo de comunicación (Cuchet 2012:93-95). El espiritismo representaba, pues, un singular maridaje entre lo oculto y el progreso (Boivin 2014:14) que buscaba colmar las ansias de trascendencia espiritual del siglo XIX. Para entender este aspecto “científico” del fenómeno conviene recordar

que algunos intelectuales eminentes lo tomaron en serio: el físico Michael Faraday realizó experimentos sobre el tema en 1853, concluyendo, para decepción de los espiritistas, que el movimiento de las mesas danzantes no se debía a ningún fenómeno magnético y eléctrico provocado por los espíritus, sino a la presión inconsciente que ejercían los espiritistas sobre la mesa (Cuchet 2012:84). Tal vez debido a estas opiniones contrarias, el espiritismo se mantuvo en la marginalidad hasta 1859, y experimentó notable popularidad a comienzos de la década siguiente, en la que abandonó parte de la frivolidad que le acompañó durante los años cincuenta para convertirse en toda una religión alternativa (en Cuchet 2012:108).

Muy pronto, el espiritismo tuvo conexiones con el mundo de la literatura, pues los adeptos publicaban las líricas y profundas revelaciones de las mesas. Así aparecieron obras como la *Histoire de Jeanne d'Arc dictée par elle-même* (Melun, Desrues, 1855), dada a la imprenta por la médium de 14 años Ermance Dufaux, que nos da una cabal muestra de un fenómeno que suscitó las burlas de algunos intelectuales del momento como, por ejemplo, el célebre pintor Eugène Delacroix, que en 1853 ironizaba en su diario sobre el fenómeno. Más sangrante todavía es la opinión que expresaba un artículo de periódico de 1865 al burlarse de la literatura de los espíritus, pues los médiums «qui évoquent Socrate, Cicéron ou Lamennais, les font entrer dans un pied de table, et les contraignent d'écrire en français médiocre un supplément à leurs œuvres posthumes» (Cuchet 2012:112-114).

Indemnes a las burlas, los espiritistas continuaban haciendo literatura, y convocando a espíritus de literatos difuntos para incitarles a seguir escribiendo, lo que nos indica que, entre otras razones, el espiritismo respondía a una auténtica obsesión por comunicarse con los grandes autores del pasado. Un buen ejemplo lo encontramos en la *Pneumatologie positive et expérimentale* de Louis Guldenstubbé (A. Franck, París, 1857), que documenta varios intentos de comunicación con espíritus de escritores: usando el lápiz manejado por un médium cerca de la tumba de escritores famosos (Pascal, Racine), Guldenstubbé llegó a entrar en comunicación con ellos y a hacerles trazar algunas misteriosas palabras (Cuchet 2012:121).

Como cabría esperar, un fenómeno tan literario llamó la atención de algunos escritores, que abrazaron con entusiasmo el espiritismo. Dejando de lado el más tardío caso de Arthur Conan Doyle, el más célebre es el de Hugo, a cuya obra el espiritismo insufló gran vida. Aunque los detalles de la conexión de Hugo con las mesas parlantes son más o menos conocidos (Aubrée y Laplantine 1990:72-77), debemos



resumirlos para contextualizar la visita lopesca que nos interesa. El martes 6 de septiembre de 1853, cuando Hugo llevaba en Jersey ya 13 meses, desembarcó en la pequeña isla la amiga de familia Delphine de Girardin, que se mostró impaciente por dar a conocer a Hugo y su entorno la nueva ciencia de las mesas, que hacía furor en ciertos salones parisinos (Boivin 2014:20). Tras una serie de tentativas infructuosas, Mme de Girardin consiguió que la mesa hablara en una sesión memorable, la del 11 de septiembre de 1853 (Hugo, *Le Livre des Tables*, pp. 51-55): a ella concurrió el espíritu de Léopoldine, la malograda hija del poeta. Hugo estaba enormemente consternado porque el exilio le impedía visitar la tumba de Léopoldine, por lo que mostró de inmediato un profundo interés y se lanzó a hablar con el fantasma. La sesión, sumamente emotiva, es probablemente la más célebre de la historia del espiritismo, y supuso la conversión del poeta a la doctrina de las mesas, en la que se engolfó durante los dos años siguientes. Cualquier explicación racionalista del fenómeno —y abajo avanzaremos varias, puramente literarias— debe tener en cuenta la total sinceridad de la mayor parte de la familia Hugo<sup>2</sup> y sus allegados: Hugo creía fervorosamente en la revelación de la mesa parlante.

Por ello, Hugo y su entorno (su mujer e hijos, el dramaturgo Auguste Vacquerin y una serie de exiliados liberales) pasaron muchas noches en blanco practicando el espiritismo según el método que les había traído Mme de Girardin: los asistentes se sentaban alrededor de una mesa de tres patas cuya parte superior (el tablero) podía girar sobre la base. Formaban una cadena de dedos apoyados en la mesa (si era posible, alternando los de hombres y mujeres, pues así lograban mejor conexión con los espíritus) y, si la noche era favorable, pronto la mesa comenzaba a girar y podían interrogar a los espíritus, que respondían mediante golpes de la mesa, que los mortales tenían que interpretar siguiendo el código indicado. Las conversaciones tenían una estructura semejante: cuando la mesa se comenzaba a mover, y tras resolver los problemas de “conexión” (a veces, los asistentes tenían que cambiar de orden o reclamar la presencia de algunos ausentes para asegurarse la óptima distribución del “fluido”), comenzaba una serie de preguntas sobre la identidad del espíritu (un «Qui est là?»), tras lo que se desarrollaba la conversación en sí, ya a base de preguntas, ya incitando al espíritu a hablar libremente con un «Parle».

---

2. Algunos miembros de la familia se mostraban más entusiastas que otros. Mme Hugo probó en varias ocasiones a los espíritus con preguntas comprometidas o secretas, y Victor júnior no parecía muy convencido del fenómeno. Charles era la persona que más “fluido” tenía y al que más frecuentemente reclamaban los espíritus, que le robaron de este modo muchas horas de sueño.

Por esa prodigiosa mesa de Jersey pasaron unos cien espíritus de todo tipo, desde Napoleón a la Sombra del Sepulcro o el León de Androcles, pero fueran quienes fueran los asistentes levantaron actas detalladas de todas las sesiones, muchas de las cuales se conservan autógrafas de Hugo. Cronológicamente, los temas de conversación comenzaron por lo familiar (el fantasma de Léopoldine), pero pronto derivaron hacia las grandes preocupaciones comunes de los asistentes, que fueron, por este orden cronológico, la política (recordemos que se trata de un grupo de exiliados), la literatura y la religión (la ontología de los espíritus y la escatología de la doctrina).

Las sesiones literarias comenzaron ya en otoño de 1853 y se hicieron cada vez más ambiciosas, llegando a su culmen cuando los espíritus comenzaron a dictar obras inéditas: el León de Androcles les compone un poema durante sus numerosas visitas, Molière les dicta unos versos (Hugo, *Le Livre des Tables*, p. 534) y Mozart una sinfonía que acaba siendo una tonada para una marcha política, una nueva Marsellesa (Hugo, *Le Livre des Tables*, p. 317). El no va más son las visitas de Shakespeare, a quien le piden un drama inédito, que el espíritu compone en francés —lengua que, confiesa, es superior al inglés (Hugo, *Le Livre des Tables*, p. 201)— y que les dicta a lo largo de varias sesiones, cuya longitud, dado el método alfabético que utilizaban los devotos de la mesa parlante, podemos imaginar.<sup>3</sup> En cualquier caso, esta fuente de creatividad responde a un punto clave de la doctrina espiritista tal y como la entendía el círculo de Hugo (*Le Livre des Tables*, p. 464): «Tout grand esprit fait dans sa vie deux œuvres: son œuvre de vivant et son œuvre de fantôme». Así, y gracias al telégrafo espiritual de las mesas, los poetas decimonónicos superaban las aspiraciones del *non omnis moriar* de Horacio: no se trata solamente de vivir eternamente en los poemas que se han escrito en vida, sino de seguir componiéndolos después de muerto.

Podemos leer las sesiones como un modo de alimentar las ansias de eternidad de Hugo, Vacquerie y compañía, y también como una manera de mantener con el mundo de la cultura universal (y eterna) un contacto que les negaba su exilio en Jersey: mediante la mesa parlante, este grupo de escritores exiliados trascendía los límites espacio-temporales y triunfaba gloriosamente de sus enemigos. Es más, podemos interpretar que Vacquerie y, sobre todo, Hugo, usaban las sesiones para

---

3. Los exiliados le piden muy pronto el drama inédito (Hugo, *Le Livre des Tables*, p. 227), lo que hace el espíritu tras haber solicitado tiempo para componerlo. Las sesiones de dictado comenzaron en abril de 1854 (Hugo, *Le Livre des Tables*, p. 335).

afirmar su ego y su posición en el canon universal. Los espíritus solicitaban con frecuencia a Hugo, le pedían versos y le incluían en las listas de grandes escritores (y figuras) de la humanidad. Por ejemplo, el 14 de septiembre de 1853 la Tragedia nombra a Hugo entre los grandes poetas trágicos de la historia y, el 24 del mismo mes, la Crítica le incluye entre los novelistas “modernos” (junto a Balzac, Shakespeare, Goethe, George Sand y Voltaire; Hugo, *Le Livre des Tables*, pp. 91 y 126-128, respectivamente). En otras ocasiones, Hugo (incluso Vacquerie) se atrevía a criticar los versos de los espíritus y a solicitar correcciones, que algunos fantasmas aceptaban con agrado. Hugo parece haber trabajado especialmente bien con Shakespeare, que el 22 de enero de 1854 elige una alternativa que le había presentado Hugo, *Le Livre des Tables*, pp. 206-207, porque le gustaba más que la suya, y que poco más tarde le pide su opinión sobre un hemistiquio, aceptando la propuesta del poeta francés. En cualquier caso, las sesiones nos permiten una visión privilegiada del modo de trabajar de Hugo, que insistía en pulir los versos (a veces por mínimos problemas de ritmo, rima o estilo) y que no desdeñaba trabajar en grupo.

Además, podemos estudiar cómo las sesiones de Jersey representan la estética del grupo, fijándonos, por ejemplo, en el elenco de espíritus literatos que les visitan y en las opiniones que emiten sobre la literatura y otros escritores, y centrándonos en particular en lo relativo a las letras españolas y a Lope de Vega. En cuanto al canon de visitantes, es el siguiente, en orden de aparición (Hugo, *Le Livre des Tables*): Chateaubriand (p. 75), Dante (p. 83), Racine (p. 86), Esopo (p. 102), Voltaire (p. 119), Rousseau (p. 159), André Chénier (p. 146), Maquiavelo (p. 149), Tirteo (p. 150), Shakespeare (p. 194), Molière (p. 232), Esquilo (p. 233), Aristófanes (p. 268), Anacreonte (p. 287), Safo (p. 288), Apuleyo (p. 290), Molière (p. 534) y Lope (p. 557).<sup>4</sup> El Fénix es, pues, el único poeta español que visita la mesa, y el último escritor en hacerlo: en otoño de 1855 el interés de Hugo por el fenómeno estaba decayendo, y pronto dejaría de consultar las mesas, aunque seguiría elaborando poemas sobre sus revelaciones hasta años más tarde. Podemos interpretar, entonces, que la visita del fantasma de Lope se enmarca en el contexto de decadencia de la mesa de Marine-Terrace, como tendremos ocasión de comprobar.

---

4. Indicamos la página de la primera aparición del espíritu. En ocasiones, sin embargo, las visitas son múltiples y de larga duración, como ocurre especialmente con Shakespeare o Molière. No indicamos las visitas de espíritus literarios abstractos (el Drama, la Crítica, la Tragedia) o del León de Androcles, por más que los primeros emitieran opiniones de sumo interés (citaremos alguna abajo) y por más que el segundo compusiera poemas para los exiliados.

La conversación en la que participó el Fénix tuvo lugar el 20 de septiembre de 1855, a las diez y media de la noche. Estaban presentes Vacquerie y el exiliado húngaro Téléki, mientras Hugo charlaba en el pasillo con M. Bénézit, según indica una nota manuscrita del poeta. En la transcripción de la conversación —y en las citas siguientes— adoptaremos la convención del editor, Boivin [2014], que indica con **negrita** las palabras de la mesa y con *cursiva* las explicaciones (casi acotaciones) de los exiliados:

AUGUSTE VACQUERIE : Qui est là?

—**Lope.**

—De Vega ?

—**Oui.**

—Pour qui viens-tu ?

—**Pour toi.**

—As-tu une communication à me faire ?

—**Oui.**

—Parle. [p. 557]

—**Ton.**

—Continue.

—**Vu.**

—Continue.

—**B p.**

*Auguste Vacquerie s'interrompt.*

—Est-ce que tu dis bp?

—**Non.**

—Est-ce que tu dis vu?

—**Non.**

—Est-ce que tu dis Ton?

—**Non.**

—Tu n'as donc pas de communication à me faire?

—**Non.**

—Ce n'est donc pas pour moi que tu viens?

—**Non.**

—Es-tu Lope de Vega?

—**Non.**

Éclat de rire universel. J'étais absent. Je causais dans le corridor avec M. Bénézit.

*V[ictor]. H[ugo]. (Hugo, Le Livre des Tables, pp. 557-558)*

Como podemos comprobar, la visita de Lope está plagada de problemas de “conexión”, que nos pueden incluso hacer dudar acerca de la identidad del espíritu: o bien el fantasma del Fénix se marchó antes del final de la conversación, o bien un espíritu burlón (que también los había) decidió jugar con los presentes usurpando la identidad de Lope. Para nuestro propósito este problema resulta indiferente, pues el hecho irrefutable es que los exiliados creyeron, aunque fuera durante unos momentos, estar hablando con el fantasma del Fénix.

Como hemos avanzado, Lope es el único escritor español que visita la mesa, pero no el único que se menciona o sobre el que se opina, lo que nos permite comparar su estatus con el de los otros escritores, e interpretar los motivos de su aparición. Con mucha diferencia, el español que más apreciaban los exiliados era Cervantes. Es el primero que nombró la mesa, que, el 14 de septiembre de 1853, poseída por el espíritu de la Tragedia (Hugo, *Le Livre des Tables*, pp. 92) dio la siguiente lista de «grands poètes dramatiques»: **«Job, Tyrtée, Ésope, Eschyle, Hugo, Shakespeare, Cervantès, Dante, Aristophane, Molière, Rabelais, Néron»**. A ella añadió al cabo a Racine, Orfeo y Milton, y excluyó expresamente a Sófocles y Calderón de la Barca. Todo esto lo confirma el espíritu del Drama a los pocos días, el 17 de septiembre de 1853, aprobando la lista de la Tragedia y aclarando —la inclusión de Nerón había sorprendido a los asistentes— que define poetas dramáticos como **«producteurs des actions»** (Hugo, *Le Livre des Tables*, pp. 105). Estos temas literarios continuaron interesando a los asistentes durante las noches siguientes, y especialmente en una memorable sesión del 19 de septiembre de 1853. En ella el espíritu de la Crítica vino a corregir una conversación que Vacquerie y Hugo han tenido a la hora de comer sobre Rabelais, Esopo y Cervantes, que al parecer había oído y con la que no estaba conforme:

—Quant à Cervantès ?

—**Hugo prend Don Quichotte pour un bouffon, c’est un martyr ; il a pour cheval une rosse, lui qui voudrait un griffon ailé ; pour disciple, un imbécile, lui qui voudrait le monde pour auditeur ; pour maîtresse, une mari-torne, lui qui cherche Vénus. Il a sa conscience pour lui, mais il a contra lui sa manie. Il court partout où l’on pleure, et dès qu’il arrive, on rit de lui. Il évoque toutes les nobles idées, toutes les hautes aspirations, toutes les beautés, toutes les lumières, tout l’idéal. Il voudrait dételer pour les montrer les chevaux rayonnants du char du soleil, et tout à coup il s’aperçoit qu’il n’est suivi que par un âne.**

—Ai-je eu raison de soutenir que Cervantès voyait dans Don Quichotte ce que nous y voyons ?

—**Insensé qui veut que le soleil mette des étiquettes au vin. Goûte et juge.**

—Ainsi Cervantès avait plein conscience de son œuvre ?

—**Cervantès savait ce qu'il faisait. Molière savait ce qu'il faisait. Dieu sait ce qu'il fait. On n'est pas créateur par hasard. Le génie n'est pas le lansquenet.** (Hugo, *Le Livre des Tables*, pp. 111-112)

La Crítica nos revela una importante discrepancia entre Hugo y Vacquerie acerca de la interpretación del *Quijote*, que el primero entiende del modo dominante en los siglos XVII y XVIII (como una obra burlesca, con toques satíricos) y el segundo de acuerdo con la nueva lectura romántica, que entendía la gran obra de Cervantes como una alegoría trágica y sublime de la lucha de las grandes almas contra su sociedad, de la Idea contra la Materia (Close 1978). La mesa de Marine-Terrace resulta esencial porque a través de ella Hugo y Vacquerie llegan a un acuerdo sobre Cervantes. El consenso entre los dos escritores exiliados adopta la opinión anteriormente defendida por Vacquerie, por lo que podemos afirmar que los espíritus convirtieron a Hugo a la interpretación romántica del *Quijote*.

Esta lectura, que convertía el *Quijote* en una alegoría de sentido universal, pero perfectamente adaptada al sentimiento de los románticos, confirmó la posición privilegiada de Cervantes en el canon de los exiliados de Jersey. Ese puesto se puede comprobar en las visitas de Shakespeare, en las que el genio inglés nombra con relativa frecuencia a Cervantes. Así, el 13 de enero de 1854 los exiliados tienen una larga entrevista con Shakespeare (Hugo, *Le Livre des Tables*, pp. 194-198), al que preguntan si, en su tránsito a la otra vida, coincidió con Cervantes.<sup>5</sup> Tras una serie de vacilaciones, Shakespeare asevera haber visto a Cervantes en la otra vida y que el alcaláino le había preguntado qué opinaba del *Quijote* (Hugo, *Le Livre des Tables*, pp. 195). La respuesta de Shakespeare se evidencia meses más tarde, cuando mostró su aprecio por la novela al incluir a Cervantes en una especie de trinidad de magnos autores: «**Le drame c'est moi, c'est Molière, c'est Eschyle, c'est Cervantès**» (Hugo, *Le Livre des Tables*, p. 387). Anteriormente, el 22 de enero de 1854, un espíritu anónimo (tal vez el propio Shakespeare, que apareció al poco rato) había definido la buena literatura como

5. Hugo y compañía pensaban que Shakespeare y Cervantes murieron el mismo día de 1616, pues no tenían en cuenta la diferencia de calendarios de sus respectivos países.



basada en la duda, y lo había ejemplificado comenzando por el *Quijote* y recurriendo luego a otra trinidad:

**Don Quichotte, c'est le doute. [. . .] La lutte de Don Juan avec la statue, la lutte d'Hamlet avec l'ombre, la lutte de Don Quichotte avec les fantômes, c'est la même lutte, c'est le combat de l'homme contre le monde invisible, c'est le pugilat du corps contre l'âme.** (Hugo, *Le Livre des Tables*, p. 199)

Este espíritu confirma la lectura romántica del *Quijote* como alegoría universal, y su inclusión entre los grandes libros de la literatura universal, representados aquí por *Don Juan* (Molière), *Hamlet* (Shakespeare) y el *Quijote* (Cervantes).

La interpretación romántica del *Quijote* y la canonización subsiguiente ayudan a contextualizar la aparición de Lope en Marine-Terrace. Al convertirse en autor de una obra universal, Cervantes desplaza del canon a los otros escritores españoles. Ya hemos visto que los exiliados excluyen categóricamente a Calderón.<sup>6</sup> Más tarde, el 19 de septiembre de 1853, la Crítica añadirá «le Romancero» a la lista de grandes autores trágicos:

—**Michel-Ange, Rubens, Rembrandt, Raphaël, Puget, David, le Romancero.**

—Est-ce que le Romancero est un homme ?

—**Non.**

—Pourquoi le mets-tu dans les poètes dramatiques ?

—**L'Iliade n'est pas un poète et pourtant on l'appelle Homère** (Hugo, *Le Livre des Tables*, p. 118)

Sin embargo, Lope no parece haber despertado un entusiasmo semejante. En primer lugar, vino a la mesa muy tarde, y por tanto ocupa una posición periférica en el peculiar canon que forman las sesiones de Marine-Terrace. En segundo lugar, su intervención no debió de haber llamado demasiado la atención de Hugo, que, si oyó desde el pasillo que la mesa había convocado al Fénix, no se dignó a entrar a hablar con él. En tercer lugar, la conversación con Lope no resultó demasiado estimulante,

---

6. Los espíritus no aportan razones para explicar esta decisión, aunque se podría especular acerca de su relación con la politización que sufrió la figura del dramaturgo madrileño a comienzos del siglo XIX, que le situaba en el lado opuesto del espectro político. Sin embargo, el primer poeta al que convocaron los exiliados fue a Chateaubriand, al que Hugo confesó su admiración (p. 75).

y no se le volvió a invocar. De hecho, su aparición fue una de las últimas que recogen los cuadernos de Jersey. Por tanto, debemos concluir que, aunque a Vacquerie le pareció interesante hablar con el Fénix, por lo que le debía de admirar, ni Hugo ni él le consideraban una figura de primerísima fila. Claramente, para los exiliados el mayor escritor de la historia había sido Shakespeare. Probablemente, luego habrían colocado a Cervantes, aunque Hugo también declara admirar sin reservas a Molière y a algunos escritores modernos. En cualquier caso, la sombra de Cervantes oscurece el fantasma de Lope en estas sesiones espiritistas de Jersey.

#### FERNANDO DE ORMAZA: MADRID, 1916

La tercera aparición del fantasma de Lope tuvo lugar a comienzos del siglo xx en su nativo y soleado Madrid. Concretamente, hablamos de un curioso libro de un no menos curioso escritorpreciado de su origen vizcaíno: Fernando de Ormaza.<sup>7</sup> Este escritor comenzó a dar muestras de actividad literaria a comienzos de siglo, como novelista y, supuestamente, traductor. Y es que en 1930 Ormaza publicó *El científico: la teoría de la relatividad de Einstein aplicada a la tauromaquia: conferencias sobre toros*, de Otto Kaestner, obra traducida aparentemente del alemán. Sin embargo, no hemos encontrado más noticias sobre una publicación en este idioma ni sobre esas conferencias, detalle que de entrada hace dudar sobre el particular. Esa duda se confirma al examinar el tono y contenido del «Prólogo del traductor» del volumen (Ormaza 1930:5-24), que recoge una supuesta y muy pintoresca conversación entre Ormaza y Kaestner, que hace más que sospechosa la existencia del sabio alemán y que nos induce a clasificar a este personaje en la prosapia del amigo de Cervantes en el prólogo a la Primera parte del *Quijote*.<sup>8</sup> Amén de a esa curiosa ficción-traducción, Ormaza se dedicó sobre todo a la novela histórica, género en el que se pueden inscribir, *grosso modo*, los otros tres volúmenes que se le conocen: *Don Enrique de Guzmán, marqués de Mairena y heredero del conde-duque de Olivares: memorias*

7. Esta aparición puede verse en Ormaza, *Elena Osorio y Lope de Vega*, pp. 47-48.

8. El contenido del libro confirma esta impresión, pues Kaestner, *El toreo científico*, pp. 29-30, alude a obras inexistentes, como una *La lidia española de reses bravas según el moderno método científico* «en dos tomos en octavo mayor, con 40 grabados, 19 tablas y un apéndice de datos». Además, las disquisiciones del sabio teutón entran de lleno en el terreno de lo ridículo, haciendo del libro una broma literaria en la que, entre burlas y veras, Ormaza responde a las acusaciones extranjeras sobre el espíritu acientífico de los españoles.

y recuerdos de un testigo de los comienzos de la decadencia española (1918), *La misteriosa muerte del duque de Gascuña: historia de una dama del siglo xv que amó mucho*. Narraciones (1920) y el libro que nos ocupa, *Elena Osorio y Lope de Vega. Relación de lo sucedido a un fantasma de la corte de Felipe II* (1916).

Como es habitual en estos textos de Ormaza, *Elena Osorio y Lope de Vega* es una novela histórica híbrida, con importantes elementos procedentes de otros géneros, que en este caso son el folletín, la novela gótica, la novela de bohemia e, incluso, la novela erótica. La obra, que se narra en primera persona, comienza relatándonos la degeneración de un protagonista dipsómano cuyo alcoholismo le va debilitando progresivamente mientras recorre todas las noches las calles del «Madrid tenebroso de los alcohólicos trasnochadores» (Ormaza, *Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 10).<sup>9</sup> El alcohol le produce unos ataques que alteran su percepción, transformando el Madrid que pisa en el de los últimos años del reinado de Felipe II, o, como afirma él mismo, el «moderno Madrid nocturno en el Madrid de ensueño en que he trasnochado o creído trasnochar durante varios meses de angustias y delicias» (*Elena Osorio y Lope de Vega*, pp. 29-30). En este Madrid «tenebroso en su misterio, atractivo e inquietante, señoril y canallesco, místico y sensual al propio tiempo» (*Elena Osorio y Lope de Vega*, pp. 40-41) llega a conocer a una joven que resulta ser la primera gran amada de Lope de Vega, Elena Osorio. Ella le rechaza y el poeta, celoso, se convierte en su rival, hasta que Ana Velázquez, prima de la bella, favorece al protagonista atraída por su dinero y su misterioso aspecto. Entonces Lope se convence de que el extraño visitante no es un competidor por el amor de Elena y llega incluso a confiar en él (*Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 77). El protagonista, sin embargo, sigue enamorado y empeñado en hablar con Elena, aprovechando las noches en que, misteriosamente, deja el Madrid de comienzos del siglo xx y entra en el de época de Lope. Pese a su insistencia, Elena le reitera su rechazo, en parte porque le cree, como otros muchos personajes de su entorno, un fantasma, incitada por su extraordinaria palidez y por el desconcertante modo en que aparece y desaparece.<sup>10</sup> En sus andanzas por Madrid, el protagonista presencia escenas costumbristas —el baile de

---

9. Adaptamos la ortografía del texto a las normas actuales y mejoramos una puntuación generalmente muy defectuosa.

10. *Elena Osorio y Lope de Vega*, pp. 9 y 38, por no comer, el protagonista se había quedado «exangüe y lívido en grado sumo» y reconoce que se había transformado «en el febril y visionario fantasma de la noche. Porque se acentuaba mi fantástica apariencia, mi palidez no parecía humana y en el blanco mate de mi rostro, los ojos acuciados por la fiebre encendidas ascuas semejaban».

la gitana Zarabanda, por ejemplo (*Elena Osorio y Lope de Vega*, pp. 128-131)— y conoce a diversos personajes de la época: a varios comediantes, a un malvado zahorí, o al pastelero de Madrigal, Gabriel de Espinosa, que afirmaba ser el rey don Sebastián y que le cuenta su fantástica historia (*Elena Osorio y Lope de Vega*, pp. 139-140). En medio de disquisiciones sobre la perdida grandeza de España (*Elena Osorio y Lope de Vega*, pp. 135-137), Ormaza cuenta cómo el protagonista sigue obsesionado con Elena. De hecho, la sigue por Madrid, y gracias a ello la salva de las garras del malvado zahorí, que había conseguido entrar en sus aposentos y la tenía semidesnuda en sus brazos cuando irrumpe en escena el protagonista (*Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 143). En una terrible escena final, el “fantasma” mata al zahorí y “goza” —tal vez viola— a Elena:

Paralizada de terror, Elena me miraba con los ojos verdes alocados. Blanca e incitante como una azucena en un jardín de sangre, impúdica mostraba la valiente desnudez de su carne, que se perdía en tentadoras sombras en sus ropas desgarradas, y tiñendo con el rojo de mis manos la nieve de su cuerpo y resbalando en la sangrienta charca, sobre el sillón la gocé torpe y atropelladamente (*Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 144)

Ana, que ha presenciado la escena, le ayuda a escapar y le da un último beso que Ormaza describe con lirismo impulsado por una figura etimológica: «Y perfumará mi vida mientras viva el beso aquel de la mujer aquella» (*Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 145). Es el último buen recuerdo que el protagonista alberga de sus noches en el Madrid de los Austrias. Ya en la calle le rodean los hombres de la justicia, ante los que se desvanece con la primera luz del día para volver para siempre al anodino Madrid contemporáneo.

Ormaza refuerza la hibridez de este texto añadiendo notas a pie que ilustran diversos aspectos históricos de la novela, notas que, según cuenta la misma, habría escrito el propio protagonista, que se habría documentado sobre sus andanzas tras haberse recuperado de su alcoholismo. Esta indeterminación genérica resulta esencial para nuestro propósito, pues está en la base del uso de lo fantasmal de Ormaza. Al analizarlo debemos observar que, técnicamente, en la novela o no hay fantasmas o los hay a decenas, según se mire. Y es que en *Elena Osorio y Lope de Vega* ningún muerto se aparece en el mundo de los vivos, como es habitual en las convenciones decimonónicas y como observamos en el caso de Vos y de las mesas giratorias de Hugo. Más bien, en *Elena Osorio y Lope de Vega* es un vivo —el protagonista— el que se introduce

en el Madrid de los muertos, y son ellos —los fantasmas— quienes le toman por un “duende” o fantasma (*Elena Osorio y Lope de Vega*, pp. 46, 89, 100, 117 y 133). Es decir, el protagonista entra en un mundo de fantasmas, viviendo con ellos «una extraña vida de ultratumba entre fantasmas», fantasmas que a su vez le creen una aparición, llevándole a preguntarse si «quizás [se había] convertido en fantasma como creía Elena» (*Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 62).

Sin embargo, más que esta inversión de las convenciones de la novela gótica, nos interesa el vocabulario con que Ormaza explica el fenómeno, que está lleno de lo que entonces eran tecnicismos propios de la flamante ciencia psicológica. Así, encontramos vocablos como «autosugestión», «excitación nerviosa», «hipnotizado», «nerviosa animación» y otras muchas relacionadas con el campo semántico de los nervios, pues, en efecto, los otros personajes del Madrid moderno le diagnostican al protagonista una «neurastenia» (p. 7, p. 8), juicio que comparten los médicos que consulta (*Elena Osorio y Lope de Vega*, pp. 7, 25, 12, 18, 41 y 7-8, respectivamente). Se diría, incluso, que Ormaza está al tanto de las innovaciones psicoanalíticas de Sigmund Freud, pues descubrimos al protagonista hablando de «extrañas asociaciones de ideas» (*Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 11) y, sobre todo, y por boca de su amigo médico, explicando su caso del modo siguiente: «Había llegado a un periodo tal de trastorno cerebral que, anestesiado el centro superior del conocimiento, dejaba en libertad a los centros inferiores para funcionar libre y locamente» (*Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 21).

Es decir, si Ormaza *Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 4, apuntalaba la ficción de la novela con notas históricas, también explica el elemento fantástico con un andamiaje científico. El protagonista se agita al borde de la locura, luchando «con el trastorno mental que me acecha todavía sin declararse vencido». Se ha dado a la bebida a raíz de la muerte de su madre y el alcohol ha debilitado su organismo y su cerebro: «Traidoramente comenzó el alcohol su labor destructora, animando mi tristeza con la nerviosa y extraordinaria lucidez intelectual que la excitación alcohólica despertaba en mi cerebro» (*Elena Osorio y Lope de Vega*, pp. 5-6). Su amigo médico le explica que esta «excitación alcohólica» le provoca alucinaciones, pues así habría que definir estrictamente, según el facultativo, los fantasmas a quienes frecuenta el protagonista: «Mi desconocida no era otra cosa que una alucinación de mi cerebro, agudizada por la excitación alcohólica durante el autohipnotismo de la embriaguez» (*Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 21). No sorprenderá a los lectores habituados a la

literatura del *fin de siècle* que la bebida favorita del protagonista sea precisamente la absenta o «ajenjo» (*Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 29). Es la tan literaria *Fée Verte* que ilustró Edgard Degas en 1876, bebida que nos arroja de lleno en el mundo de la bohemia de fin de siglo y del decadentismo. De hecho, la mezcla de sordidez, locura, erotismo y referencias a drogas de Ormaza sitúan la novela en la estética decadentista, en la que tiene pleno sentido el carácter de un protagonista dipsómano y al borde de la insania, fantasma en un mundo de fantasmas.<sup>11</sup>

El decadentismo contribuye a explicar el sentido del libro y, por tanto, del fantasma lopesco que presenta Ormaza. El decadentismo revela el descontento del autor con la sociedad en que vive, y su odio de la «realidad del prosaico vivir cotidiano» (*Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 62). En contraste con ese Madrid decepcionante, el protagonista se deleita con lirismo en la grandeza del Madrid de los Austrias, que retrata como sinónimo de la poesía y los amores: «Y gozaba un deleite infinito en percibir el acre perfume que los siglos prestan a la belleza eterna, la augusta sombra de la española grandeza, la muerta poesía del Madrid nocturno de Felipe II que resucitaba para mí sus amoríos» (*Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 42). El gran Lope de Vega es una parte esencial de este Madrid de ensueño que evoca Ormaza y que constituye una especie de droga que ayude a los lectores a evadirse de la realidad cotidiana: como su protagonista, Ormaza acude «a la lectura como narcótico», invocando al Fénix y a su entorno en una decidida nigromancia literaria (*Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 23).

Ormaza no cita las lecturas concretas que han permitido ese encantamiento, pero resultan evidentes para cualquier lopista: el autor se ha documentado con dos obras claves de la crítica literaria positivista de finales del siglo XIX: la *Nueva biografía de Lope de Vega* [1890] de Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado y el *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos* de Anastasio Tomillo y Cristóbal Pérez Pastor [1901]. En tan solo un detalle se toma Ormaza, *Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 16, una libertad que nos parece reveladora: según el autor, los ojos de

---

11. La novela abunda en descripciones eróticas (*Elena Osorio y Lope de Vega*, pp. 16-17, 34, 128-131 y 144), de la que sirva como ejemplo la siguiente, en la que el protagonista espía a Elena: «Vislumbré al final de sus redondos brazos, que sujetaban las maderas, la rizosa sombra de sus axilas y el estremecimiento de su semidesnudez al encontrarse sorprendida a un palmo de mis ojos alocados hizo saltar un seno entre los encajes descubriendo un botón de rosa y una vez presa de terror infinito, murmuró espantada: “¡Virgen de Atocha, el fantasma!”» (*Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 36). Incluso existe una escena sugestiva de sexo oral del protagonista con Ana Velázquez, amén de, claro está, la violación final (*Elena Osorio y Lope de Vega*, pp. 75-77).



Elena Osorio eran verdes, matiz que caracteriza a la bella en oposición a su prima, que los tiene de color violeta. Esta precisión podría revelar que Ormaza también ha acudido, aparte de a los estudios citados, a *La Dorotea*, pues los ojos de Dorotea son, como los de Marta de Nevares, verdes. Sin embargo, el detalle tiene también un componente simbólico: el hada verde de la absenta hace que el protagonista caiga preso de los ojos verdes de Elena, en un episodio fantasmal que evoca el relato de Gustavo Adolfo Bécquer «Los ojos verdes». En la literatura de fin de siglo el verde es el color del ensueño, de la poesía y de los paraísos artificiales, y Ormaza recoge esa tradición en ese detalle revelador.

Pese a esa licencia, en el resto de precisiones Ormaza sigue a La Barrera y Tomillo y Pérez Pastor, en cuyas obras ha encontrado sórdidos detalles de la vida del Fénix que el novelista interpretó espoleado por una estética decadentista. Son obras muy centradas en la intimidad de los años de juventud de Lope en las que Ormaza ha querido ver una imagen apasionada del Fénix, idea propia de la historiografía romántica (Sánchez Jiménez 2006:4-12). Ormaza la adopta hasta el punto de que para él Lope representa el lado poético del antiguo Madrid, sirviendo de metáfora de una España grande y bella. Y es que el Fénix de Ormaza es un joven atractivo y elegante, un temible rival en amores: «Y por fin una noche encontré un hombre pegado a la reja, era joven y de gentil talle vistiendo señoril indumentaria de pasados siglos» (*Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 43). Compitiendo con él, el protagonista confiesa que ha «sufrido locura de amor por una mujer muerta hace más de tres siglos y resignados celos de un hombre de la misma época» (*Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 5). Pero, sobre todo, el Lope de Ormaza es un ser altamente apasionado que se sincera con el protagonista en una noche de comunión de almas:

¿Habéis paseado con un amigo a las altas horas de la noche y a la luz de la luna después de un día de amorosa tormenta?

Sabréis entonces que salen a los labios pensamientos que surgiendo de rincones desconocidos del cerebro ni siquiera son sospechados, sentimientos que al expresarse nos sorprenden a nosotros mismos en su instantánea floración de emociones desconocidas. Poned todo ello en boca de un hombre que llenó su siglo con la fama de su fantasía.

Me habló de sus amores con Elena desde su más tierna juventud, de cómo sentía celos de todo lo existente y hasta de su propia persona, a veces sospechando que se

engañaba a sí mismo en su cariño. Solo faltaba a su furor celoso que un fantasma, como a mí me llamaban, le disputara el amor de aquella mujer que se le escapaba. (*Elena Osorio y Lope de Vega*, pp. 80-81)

Nótese cómo Ormaza utiliza la ficción fantasmal para igualarse con el Fénix: le invoca con una nigromancia literaria para figurarle como amigo suyo. Como amigo y, al tiempo, rival, pues, como indicamos arriba, los dos personajes se disputan a la misma mujer, la amada de Lope. En este aspecto, el protagonista llega a hombrarse con el Fénix y a derrotarle, pues consigue gozar a su novia al final de la novela. Incluso llega a emularle en las características principales que definen a Lope en la obra: la pasión amorosa y los celos. En ambas, el fantasma moderno compite con el fantasma de Lope, exhibiendo una locura amorosa y una obsesión enfermiza muy superior a la del Fénix.

En estos aspectos, la novela de Ormaza resulta representativa de la imagen de Lope que dominó en su época, imagen ambigua que combinaba aspectos positivos y negativos, todos procedentes de la misma semilla romántica: el Fénix era un autor auténtico y apasionado, pero por ello mismo poco reflexivo. Su contrapunto en la obra de Ormaza es, naturalmente, Cervantes, que aparece en dos ocasiones en la novela. En la primera solo le vemos pasar, pues sale de negociar comedias con Velázquez, el padre de Elena (*Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 49). El contraste con Lope es llamativo, pues si el Fénix se pasa la novela persiguiendo a la hija de Velázquez, Cervantes piensa únicamente en literatura. Pero esta aparición es tan fugaz que no conviene sobreinterpretarla, sobre todo porque tenemos una segunda en la que Ormaza revela meridianamente su opinión sobre el alcalaíno:

Reconocí a Miguel de Cervantes; el inteligente resplandor de su noble mirada se dirigió a la reja después de verme y al volver a mí con la tácita afirmación de mi aventura aquellos ojos que mirando dentro se deleitaban contemplando a Quijano el Bueno, una sonrisa entre benévola y despreciativa de absoluta comprensión, de infinita bondad, de lástima infinita hacia las humanas debilidades, brilló en su rostro. (*Elena Osorio y Lope de Vega*, p. 118)

Cervantes encarna aquí las virtudes contrarias al personaje de Lope: la gentil apariencia del Fénix frente al «inteligente resplandor» de la «noble mirada» de Cervantes; la pasión juvenil frente a la reflexión de madurez; la total implicación

en la vorágine del mundo frente al bondadoso y comprensivo distanciamiento del mismo. Es decir, en *Elena Osorio y Lope de Vega* Cervantes aparece como el intelectual por excelencia, liberal y amable, en que le convirtió el siglo XIX. Por su parte, Lope de Vega no ofrece una imagen muy innovadora en la novela de Ormaza, que pese a ello presenta interés por el modo en que el autor presenta esa idea. En primer lugar, Ormaza resulta curioso por esa mezcla genérica, en especial de la novela gótica con la estética decadentista, como hemos explicado arriba. En segundo lugar, *Elena Osorio y Lope de Vega* llama la atención por expresar una idea de Lope recurriendo al tema del fantasma, nigromancia literaria que le sirve al autor para ventilar sus deseos de competir con el Fénix en el terreno que considera especialidad del poeta: el amoroso. En tercer lugar, la novela de Ormaza merece ser estudiada porque describe la experiencia fantasmal con un vocabulario tecnológico que nos hace pensar en las *tables tournantes* de Hugo (el «telégrafo espiritual») y en el deseo de explicar las visiones de ultratumba de una manera científica.

#### CONCLUSIÓN: RECEPCIÓN Y FANTASMAS

Como se puede comprobar, la recepción fantasmal de Lope fue variada y se adecuó a las necesidades de cada situación histórica concreta. Así, en la Holanda del XVII el espíritu del Fénix sirvió para llevar a cabo una *translatio studii* que acarrearía los despojos del vencido desde los corrales madrileños a las tablas del Schouwburg de Ámsterdam, al que la sombra flotante de Lope, provista ahora de alas neerlandesas, insuflaría nueva vida. En la Jersey de mediados del XIX, el espectro del Fénix les sirvió a los exiliados (de la represión que siguió a la revolución del 48, del golpe de estado de diciembre de 1851) para establecer una comunicación virtual con el mundo del que habían sido brutal y tiránicamente desconectados. Por último, en el Madrid de 1916, el fantasma de Lope encarnaba la poesía y pasión del grandioso Siglo de Oro, y permitía evadirse del inane y despreciable paisaje contemporáneo. Sin embargo, también podemos notar algunas características comunes en estas apariciones. En primer lugar, todas pueden interpretarse como metáforas —conscientes o inconscientes— de un intento de resucitar la figura de Lope, de volverle a la vida y de dialogar con él de manera directa, sin la intercesión de su obra. Es decir, en estas apariciones los escritores actúan como nigromantes

metafóricos que actualizan la figura del Fénix haciéndola presente, a través de los siglos, ante ellos. En segundo lugar, estas apariciones son a un tiempo síntoma de admiración y rivalidad, pues los escritores que invocan a colegas muertos lo hacen para homenajearlos, pero también para competir con ellos, y emularlos o, directamente superarlos, mostrando una «ansiedad de influencia» que es especialmente evidente en la obra de Ormaza.

En cualquier caso, el estudio de las apariciones del fantasma de Lope descubre un campo de estudio en potencia fecundo, aplicable a otros casos de espectros de escritores. Si documentamos otras apariciones de poetas célebres en la línea de la de Dante a Petrarca y de estas de Lope de Vega, podríamos estudiarlas de modo análogo al que propone nuestro artículo, examinándolas como una curiosa rama de los estudios de recepción que, tal vez, tenga sus propias características y poética interna.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ FRANCÉS, Leonor, «Las alas neerlandesas del Fénix: la traducción de *El amigo por fuerza* y la renovación literaria en Ámsterdam», *eHumanista*, 24 (2013), pp. 16-42: [http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume\\_24/Monograph%201/ehum.lope.\\_lvarez%20Frances.pdf](http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_24/Monograph%201/ehum.lope._lvarez%20Frances.pdf). Consulta del 28 de noviembre de 2014.
- ÁLVAREZ FRANCÉS, Leonor, *The Phoenix Glides on Dutch Wings. Lope de Vega's «El amigo por fuerza in Seventeenth-Century Amsterdam»*, Ámsterdam, Universiteit van Amsterdam [Tesis de maestría inédita], 2013.
- ÁLVAREZ FRANCÉS, Leonor, «Fascination for the 'Madritsche Apoll': Lope de Vega in Golden Age Amsterdam», *Arte nuevo* [en prensa].
- AUBRÉE, Marion y François LAPLANTINE, *La Table, le livre et les esprits: naissance, évolution et actualité du mouvement social spirite entre France et Brésil*, Clattès, Paris, 1990.
- LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1890 [en línea en [cvc.cervantes.es](http://cvc.cervantes.es)]. Consulta del 27 de abril de 2014.
- BOIVIN, Patrice, «Préface», a Victor Hugo, *Le Livre des Tables. Les séances spirites de Jersey*, Gallimard, París, 2014, pp. 7-47.
- CLOSE, Anthony, *The Romantic Approach to Don Quixote: A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978.
- CUCHET, Guillaume, *Les voix d'outre-tombe. Tables tournantes, spiritisme et société au XIXe siècle*, Seuil, París 2012.
- DI PASTENA, Enrico, ed., Pérez de Montalbán: *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre, 1636*, ETS, Pisa, 2001.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del Fénix. Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 2000.
- HUGO, Victor, *Le Livre des Tables. Les séances spirites de Jersey*, ed. P. Boivin, Gallimard, París, 2014.
- KAESTNER, Otto, *El toreo científico: la teoría de la relatividad de Einstein aplicada a la tauromaquia: conferencias sobre toros*, trad. F. de Ormaza, Gráfica Universal, Madrid, 1931.

- ORMAZA, Fernando de, *Elena Osorio y Lope de Vega. Relación de lo sucedido a un fantasma de la corte de Felipe II*, viuda de A. Álvarez, Madrid, 1916.
- ORMAZA, Fernando de, *Don Enrique de Guzmán, marqués de Mairena y heredero del conde-duque de Olivares: memorias y recuerdos de un testigo de los comienzos de la decadencia española*, viuda de A. Álvarez, Madrid, 1918.
- ORMAZA, Fernando de, *La misteriosa muerte del duque de Gascuña: historia de una dama del siglo XV que amó mucho. Narraciones histórico-novelescas*. Gráfica Universal, Madrid, 1920.
- ORMAZA, Fernando de, «Prólogo del traductor», a Otto Kaestner, *El toreo científico: la teoría de la relatividad de Einstein aplicada a la tauromaquia: conferencias sobre toros*, Madrid, Gráfica Universal, 1931.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. E. di Pastena, ETS, Pisa, 2001.
- RYJIK, Veronika, *Lope de Vega en la invención de España: el drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Tamesis, Londres, 2011.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «La apreciación de la obra de Lope de Vega entre la *Fama póstuma* (1636) y el *Diccionario de Autoridades* (1726-1737)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 17 (2011), pp. 123-149: <http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v17-sanchez>. Consulta del 28 de noviembre de 2014. <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.8>>
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Tamesis, Londres, 2006.
- TOMILLO, Anastasio y Cristóbal PÉREZ PASTOR, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1901.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. A. Carreño, Almar, Salamanca, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. J. M. Rozas y J. Cañas Murillo, Castalia, Madrid, 2005.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. M. Cuiñas Gómez, Cátedra, Madrid, 2008.
- VOS, Isaak, *Gedwongen Vrient*, trad. de Lope de Vega, *El amigo por fuerza*, Jan van Hilten, Amsterdam, 1646.
- WORP, Jacob Adolf, «Isaak Vos», *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 3 (1883), pp. 63-92.